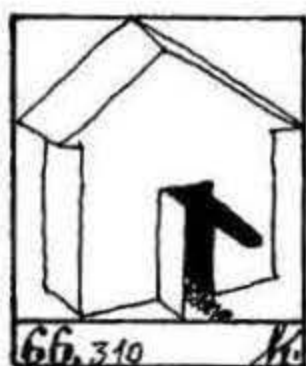


nuevo? / ¿o la escritura es el otro lado del deseo / y me quedé atrapada / entre un silencio y un silencio?" (*In extremis*, pág. 74); "Hoy de nuevo quise escribir algo para ti / y no encontré palabras / las habías despulpado una a una / no dejaste una palabra entera" (*Intimidad*, pág. 69).



Por otro lado, *Palabras entreabiertas* deja también ver que, en algún momento, la autora hace del ejercicio poético mismo —de la escritura— no sólo un motivo de reflexión sino un eje temático de creación:

#### DESDE ATRÁS

*A veces tanta soledad ahueca las*  
[palabras  
*Cuando brotan*  
*parecen venir de agravios*  
[innombrables  
*y suenan lancinantes*  
*como halcones repentinamente*  
[enceguecidos  
*Entonces prefiere uno callar*  
*como ante un muro*  
[pág. 63 ]

Este enfrentamiento del poeta con el lenguaje queda condensado en un poema, de una sola línea titulado *Hoja en blanco*, sùmmum de lo que podría ser un arte poética: "He aquí mi laberinto" (pág. 39).

No estamos frente a un poeta emparentado con una poesía tradicional, de corte clásico, sino más bien delante de quien comparte, en solitario, las búsquedas de una generación que descree del artificio verbal y se empeña en desnudar las palabras y los motivos del poema. En Claudia Delgado esta actitud frente al lenguaje se evidencia en el tono recio del poema y en la imagen poética de cuidada exactitud:

#### HISTORIA DE UNA MUJER

*Ella vivía en la esquina*  
*como otros viven en la luna*  
*Ella vivía en la esquina:*  
*a punto de cambiar de rumbo*  
*a punto de cruzar la calle*  
[pág. 76]

Un espíritu crítico traducido en sutil mordacidad se camufla entre estas *Palabras entreabiertas*. Con ello Claudia Delgado trasluce un profundo interés por la realidad, en particular con lo que toca a un orden moral y ético; es decir, humano ("Cuando el mendigo pidió de comer / él sirvió la mesa / Cuando pidió abrigo / él compartió las mantas / Y cuando mendigó amor / él le mostró su puerta // Incluso la abrió en silencio" [*Con-pasión*, pág. 34]); es decir, social ("Siendo como somos, sujetos transitorios / nuestro modo condicional se llama suerte: / la suerte de estar vivos todavía" [*Sintaxis impaciente*, pág. 23]. De este embate crítico no quedan excluidos el amor y la pareja. Será la metáfora de *Pasífae* la encargada de ironizar sobre la relación conyugal, incluso utilizando un deliberado tono lírico: "Mi rey, esposo mío /... / Mi rey, verdugo mío // Ya estoy cesando de ser yo / y bajo alegre al foso de la cripta / Abominada pero no olvidada" (pág. 56). La sátira no riñe con la risa. Entre una y otra no hay más que un conjuro:

#### ABRACADABRA

*A mí tú no me embrujas*  
*Yo conozco la llave de tu hechizo*  
*La cierro... Y ya*  
*Me libero del encanto*  
[pág. 85]

Es evidente que con este dosificado sarcasmo Claudia Delgado plantea una poesía de intensa lucidez: "No fustigues a tus guías / que su deseo no es el de llegar / sino el de ser seguidos" (*Discípulos*, pág. 86). La *Admonición* es clara: "¿Te resignas a una biografía, / a una fotografía? / Sólo son necrográficas / Vas a morir del todo / ¿Lo has entendido?" (pág. 93). Lucidez frente a la vida, que es también lucidez frente a la muerte. En este sentido, el espíritu mordaz no pierde ocasión para afilar el poema:

#### EPITAFIO

*A sus pies, señor*  
*se pudre la memoria*  
*de alguien que murió*  
*como está ahora usted:*  
*solo*  
[pág. 14]

O: "Mientras tanto / mientras llega la muerte / provisionalmente / me dedico a vivir" (*Desiderata*, pág. 59).

La conciencia despierta, sin embargo, no cierra la puerta a la ternura. La sensibilidad de quien permanece alerta es siempre susceptible de conmoverse con lo elemental: "Sé que hay un momento en el que yo también / soy toda brazos y ojos extendidos / Pero también sé / que ya no brota en mí esa melopea dulce / con la que la lluvia se asoma a la boca de mi niña / Y es que ya no llueve como cuando yo era chica" (*Misterio*, pág. 54).

*Palabras entreabiertas*, palabras a "medio abrir", deja la impresión de un comienzo, aunque se trata de un comienzo ciertamente maduro. Variedad de tópicos desde un estilo definido, cuidadosa escritura, sensibilidad y lucidez, son los rasgos que se dejan ver en esta primera muestra del quehacer poético de Claudia Delgado. Una invitación al lector para abrir las puertas de esta obra y visitar a la criatura poética.

PATRICIA VALENZUELA R.

#### "Fuera de nuestro abrazo no existe salvación"

##### Furioso amor

Juan Gustavo Cobo Borda  
El Áncora Editores, Santafé de Bogotá,  
1997, 70 págs.

"Los hombres se juran amor eterno, aunque ese amor no dure más que unas semanas o unos meses. Y no mienten. Esas semanas y meses son eternos para los amantes". Con esta paradoja el pen-



sador andaluz Antonio Gala confirma la naturaleza dialéctica y tantálica del amor. El poeta bogotano Juan Gustavo Cobo Borda (1948) ya desde un principio había captado esta naturaleza paradójica —sublime y decadente a la vez— y la expresó lúcidamente así: “Es tan deleznable toda poesía amorosa / tan llena de ripios, / que no puedo dejar de escribirla”. El poeta no puede dejar de escribirla porque, precisamente, eso “deleznable” y “tan lleno de ripios” —como la escritura misma— es la materia exacta de la que está hecha la existencia: “Al leer estos nuevos versos —declara Álvaro Mutis frente al poemario *Furioso amor*— tuve la impresión de ver casi de bulto esas sucesivas olas de amarga experiencia que los necios confunden con una prueba de madurez”.



Después de *Consejos para sobrevivir* (1974), *Ofrenda en el altar del bolero* (1981), *Todos los poetas son santos* (1987), *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos* (1991) y la antología *El animal que duerme en cada uno* (1995), el poemario *Furioso amor* (1997) viene a confirmar la tesis del profesor David Jiménez cuando afirmaba que un renacer de la poesía amorosa —“adicción al tema amoroso”, según Darío Jaramillo— se venía gestando en los últimos decenios de la lírica en Colombia. Renacer que viene ligado al manejo de un estilo autobiográfico, una especie de neorromanticismo y neohumanismo de expresión intimista y confesional. Su origen se remonta al mítico libro *Amantes* de Jorge Gaitán Durán —despertar de la poesía erótica en nuestro medio—, que verá años más tarde sus frutos más acabados en los *Poemas de amor* de Darío Jaramillo y en *Hola, soledad* de María

Mercedes Carranza (prolongado en *Maneras del desamor*).

Esta nueva poesía amorosa, que va un paso más allá de lo sentimental y lo romántico, es la propuesta por Cobo Borda en su más reciente libro *Furioso amor*. Poesía en la que ya el amor toma posesión del cuerpo afirmándolo. Poesía erigida que reflexiona críticamente, de allí su deliberado prosaísmo y coloquialismo. Poesía que piensa el cuerpo, lo idealiza y lo desvirtúa en una “ironía ácida y eficaz” (crítica a esa visión neoplatónica de nuestra tradición lírica). Aquí el erotismo es meditación y la reflexión se hace erotismo. Imaginar es erotizar:

*Tierra arrasada de amor,  
quemada por la pasión.  
[...]  
exige lluvia, semen, la nueva  
[cosecha.*

*[Tierra que pone fin a nuestra  
pena, pág. 42]*

En estos nuevos poemas, la cotidianidad —“orín de los días”— es tocada por el amor. Un “amor absoluto”, un “furioso amor” mitifica los días y los redime:

*El amor es totalitario:  
fuera de nuestro abrazo  
no existe salvación  
[Decálogo, pág. 27]*

El tiempo se torna en un “feliz combate”. Sólo el amor y su furioso latido le dan sentido a “un sábado incoherente, a un interminable domingo”. El poema, así lo entiende Cobo Borda, ocupa el instante, en este caso, de los cortos encuentros. El instante-eros-poema, lucha y subvierte: “Al vacío que por todos lados / bosteza su nada”. Agudeza y sarcasmo son las armas de la lucidez en el poeta, “la tajada de placer” no roba la visión diáfana del hechizo que se esfuma:

*Para ellos, en cambio,  
a las doce como en Cenicienta  
el hechizo se esfuma:  
dos amantes que se despiden  
sin tener ya nada que decirse.  
Sin poder más herirse.  
[Duelo, pág. 36]*

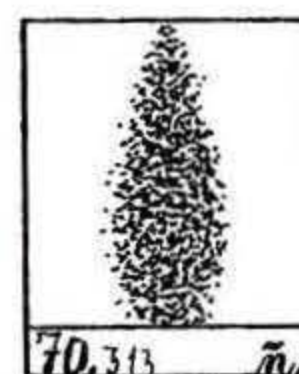
En esta geografía amorosa y efímera convergen: el instante del amor, el do-

lor del amor y el olvido del amor. Las palabras no sirven en este dulce combate, afirma Cobo Borda. “Las palabras no hacen el amor”, diría Pizarnik.

*[...]  
Las palabras son superfluas  
si no curan la impaciencia  
y me llevan a instalarme en tu  
[alma.*

*[...]  
Ahh, las pobres palabras:  
suficientes apenas  
para decirte que te amo.  
[Combate, pág. 40]*

Combate con el cuerpo, combate con el lenguaje, es la doble propuesta de Cobo Borda en *Furioso amor*. Una poesía de la experiencia (de esa “urdimbre inexorable”, de esa “prolija maraña que llamamos vida”, según afirmara Hernando Valencia Goelkel) que, en efecto, “no perdona al lector”, es la contenida en este libro.



Poemas verbalmente elementales, sin giros brillantes, ni malabarismos retóricos. Lenguaje que tiende a la expresión directa, desnuda, casi oral. Poemas para decirlos en voz baja por los amantes, en un comunicativo fervor, en un pensamiento sentido:

*No vi nada en París.  
Es inútil viajar  
fuera de ti.  
[Canción, pág. 29]*

La maestría de Cobo Borda hace que el lector se olvide de la organización formal del poema. Una aparente elementalidad —despojamiento expresivo— es el efecto certero de estos versos.

*Furioso amor* termina con una serie de ejercicios contemplativos —contem-



plar verbalmente— a la manera de William Carlos Williams o del propio Álvaro Mutis en sus visitas al Museo del Prado. “Mira, por favor, conmigo”, dice el poeta antes de mostrarnos con palabras, traducidos al ojo, los lienzos de Tiziano, Velásquez, Tintoretto, Rembrandt. Estas pinturas (pintar con palabras) son “Los arquetipos necesarios / para que el hombre no muera”.

Mirada que acecha a la sensualidad, a la lujuria o a la dulce dignidad de la belleza: “El placer es nuestro al mirar”. La daga del amor atraviesa esta vez el velo de la mente. La daga del amor traza su profunda caligrafía con la mirada (imaginar es erotizar) hasta tocar la delicia de la carne. El ojo crítico del poeta repasa las pinceladas, traduce la metáfora visual en metáfora verbal y saca sus conclusiones:

*La pintura no narra un hecho:  
interpreta al mundo.  
Detenida en el tiempo,  
renueva con cada mirada  
el milagro de una contemplación  
[embelesada].*

JORGE H. CADAVID

## La venganza los volvió humanos

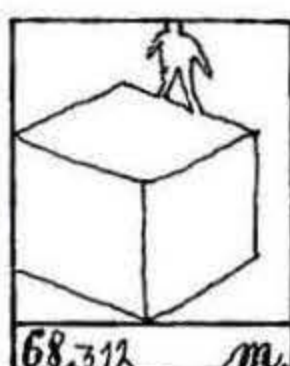
**Cada vez que ladran los perros**

*Fabio Rubiano Orjuela*

Premio Nacional de Cultura en  
dramaturgia, Ministerio de Cultura,  
Santafé de Bogotá, 1997, 77 págs.

Ante todo, debo comentar acerca del destinatario potencial de esta obra (reseño el texto dramático), pues aunque los códigos culturales y dramáticos tienen gran actualidad, las estrategias informativas del dramaturgo son sutiles, no explícitas y con un orden no tradicional. La frase final del drama, en la cual un personaje se reconoce como ser fragmentado: “[somos] Como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos”, resumiría la sintaxis dramática y el sentido profundo de la obra. Por tanto, el lector debe

organizar dichos fragmentos, hacerse preguntas y contextualizar algunos mitos, lo cual resulta un viaje interesante por la obra; al mismo tiempo, compartiría una estética del aquí y el ahora colombiano, en la cual el receptor forma parte de manera dinámica.



Debido a la peculiar disposición del drama, comienzo pergeñando su fábula: Ellos, que son muchos y están por los caminos, llegaron hace cuatro años para apoderarse de todo; a partir de ese momento asesinan hombres, violan y despellejan mujeres, patean y matan perros, inclusive meten sus hocicos en las entrañas de las víctimas; a algunos les permiten vivir para que sientan terror o para que se conviertan en uno de ellos. Después queman todo y celebran con risas la destrucción. Hasta tal punto han descompuesto ese cosmos, que los seres que lo habitan no se reconocen con una identidad y los perros y perras se transforman, poseídos por el pánico, en hombres y mujeres. Todos se sienten abandonados, impotentes, nadie acude en su ayuda y no encuentran respuestas, ni siquiera en los mitos y adagios evangélicos.

Esta fábula está organizada en diez escenas cortas y su orden no responde al tiempo y secuencia diegéticos, es implícito; las escenas están concatenadas por medio de frases o por estados internos de conmoción, como si el dramaturgo hubiera seleccionado sólo algunos pedazos dispersos de una foto rota. Además de la numeración secuencial, cada escena está identificada por un título, ya sea ilustrativo, metafórico o irónico, que compendia el sentido de cada escena y colabora en la semántica del todo. Por ejemplo, la escena primera, titulada “Ornitorrincos”, tiene su significado literal de mamíferos con cier-

tas características morfológicas; al mismo tiempo los ornitorrincos encarnan uno de los imprecisos pasos de la metamorfosis y cumplen la función de revelar el estado de la situación. La segunda escena, “Risa”, no se refiere precisamente al reflejo de alegría de los humanos; es la ironía cruel de la pérdida de confianza; identifica a los individuos que sin motivo expreso todo lo desarticulaban. También la risa se opone al movimiento de la cola de los perros para expresar alegría. La cuarta escena, “Sarna”, es una metáfora de la cicatriz que el sufrimiento y la impotencia dejó y sobrevive en la muerte. Y así sucesivamente con cada uno de los títulos.

El drama se centra en la crisis, sin presentar las causas del conflicto, sino sólo sus consecuencias dantescas. Tampoco presenta una resolución al conflicto (si distensiones), ni siquiera en el orden espiritual, pues los dioses tutelares huyeron atemorizados y porque esta forma peculiar responde a la técnica teatral y dramática de Rubiano. El drama tiene tono trágico en la presentación de una conducta extrema de los seres humanos hasta romper el equilibrio; expresa la muerte y el temor en grado sumo, ofrece una experiencia del caos y del sufrimiento trascendido estéticamente. Es la concepción trágica como devastación. La visión de mundo que prima está dada por los perros o por los seres mutantes; esta perspectiva, unida a los elementos sonoros y a la técnica de teatro dentro del teatro en las escenas más crudas, produce un efecto de “distanciamiento” en los receptores.



Si los títulos de las escenas guardan relación con el significado, los personajes (*dramatis personae*) revelan su esencia en la forma de relacionarse entre sí, dentro del ámbito social de vio-